



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

Thailand: Ein filmisches Selbstportrait

Boehler, Natalie

DOI: <https://doi.org/10.11588/soa.2013.4.3911>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-82070>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) License.

Originally published at:

Boehler, Natalie (2013). Thailand: Ein filmisches Selbstportrait. Südostasien, 2013(4):27-29.

DOI: <https://doi.org/10.11588/soa.2013.4.3911>

Thailand: Ein filmisches Selbstportrait

von
Natalie
Boehler

Seit die Nation in den 1980er Jahren von Sozialwissenschaftlern als imaginiertes Konstrukt der Moderne deklariert wurde, geriet auch die Vorstellung des Nationalkinos zunehmend unter Kritik. Lange Zeit hatte das Nationale als eine grundlegende Kategorie der Filmbetrachtung gegolten; nun warf man ihm vor, einer ausgrenzenden Ideologie zu unterliegen und eine falsche, essentialistische Authentizität zu propagieren. An die Stelle des Nationalkinos trat als zeitgemässer Schlüsselbegriff der transnationale Film, der den Entwicklungen des globalisierten Filmmarkts Rechnung tragen sollte.

Gerade beim thailändischen Kino fällt indessen auf, wie zentral das Nationale immer noch ist. Der Diskurs der »Thainess«, der sich von der Wirtschaft über die Kultur und die Politik durch alle Bereiche des öffentlichen Lebens zieht, ist auch in den zeitgenössischen Filmen deutlich spürbar. Sie beziehen sich in Form, Stil und Inhalt immer wieder auf Thailand und die einheimische Filmgeschichte. Dabei wird die Frage nach der nationalen Identität mal patriotisch, mal ironisch, mal kritisch betrachtet. Ein gemeinsamer Nenner ist dabei kaum auszumachen: So schwer zu greifen diese »Thainess« auch ist, so sehr wird auf ihr beharrt.

Wie die thailändische Kritikerin Anchalee Chaiworaporn ausführt, ist diese Uneinheitlichkeit und grosse Diversität der nationalen Produktion vielleicht sogar *das* spezifische Merkmal des zeitgenössischen thailändischen Films. Ein gutes Beispiel dafür sind die vielen Verfilmungen der Legende von Mae Nak Phra Khanong, einer alten, bis heute beliebten Geistergeschichte: Vom pathetisch-patriotischen Historienepos (*Nang Nak*, Nonzee Nimibutr, 1999) über den dekonstruierenden Experimentalfilm (*Mae Nak*, Pimpaka Towira, 1997), den quietschbunten Animationsfilm (*Nak*, Natthapong Rattanachoksirikul, 2008) und den Geisterfilm im klassisch einheimischen Stil, der Grusel mit Slapstick und Liebesfilm-Elementen vereint (*Pii Mak*, Banjong Pisanthanakul, 2013) existieren verschiedenste Versionen desselben – sozusagen ur-thailändischen – Stoffs. Dabei ist das breite Spektrum an Stilen, Ästhetik, Genres und Themen verknüpft mit dem Nebeneinander verschiedener Modi von Filmproduktion, -distribution und -rezeption: Seit Mitte der 90er Jahre hat sich die filmische Landschaft Thailands stark verändert und um neue Akteure erweitert.

Bis dahin hatte die lokale Industrie vor allem aus einer Handvoll grosser Studios bestanden. Sie produzieren ein formelhaftes Mainstreamkino, das die immerselben lokalen Genres bedient: Geisterfilme, Action, Martial Arts und Romanzen, bestückt

mit den Sternchen der Stunde. Dieses Kino gilt als reine Unterhaltung, leichtverdaulicher Eskapismus für die ungebildete Masse. Die Studios haben ihre Wurzeln in den 50er und 60er Jahren, der Goldenen Ära des thailändischen Films, als die Stars glamourös waren, die Industrie florierte und einheimische Filme manchmal erfolgreicher waren als Importe aus Hollywood. Diese Blüte hielt sich bis in die 80er Jahre, erlitt aber dann durch den vermehrten Import von Hollywoodproduktionen, den Ausbau des lokalen Fernsehens und das Aufkommen von VHS herbe Rückschläge, die die Filmbranche jahrelang vor sich hindümpeln liessen.

New Thai Cinema

Das Monopol der grossen Studios begann ab Mitte der 1990er Jahre zu bröckeln. Eine neue Generation von Regisseuren aus der Werbung und der Musikclip-Branche begann, Kinofilme zu drehen, die als »New Thai Cinema« ausgerufen wurden. Dabei handelte es sich weniger um eine dezidierte filmische Bewegung als um einen Paradigmenwechsel: Die neuen Filme zeichneten sich durch einen höheren Produktionsstandard, einen Bruch mit den alten Genres und neuartige Inhalte aus. Sie schienen auf ein Publikum zugeschnitten, das zur neu entstehenden Mittelklasse gehörte und zu den technologisch hochstehenden Cineplex-Kinos, die in Bangkok reihenweise erbaut wurden, passte.



Das »New Thai Cinema« brachte frischen Wind in die Branche, vor allem, weil sie in den Augen des einheimischen Publikums in Sachen Produktionsstandard mit westlichen Werken mithalten konnten, und weil das thailändische Kino auf einmal auch im Ausland sichtbar wurde. Die Filme von Pen-ek Ratanaruang, Nonzee Nimibutr oder Wisit Sasanatieng wurden an zahlreichen Festivals gezeigt und teilweise ausgezeichnet. Kritiker beurteilten die Aner-

Die Autorin ist Postdoc und Dozentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Sie hat ihre Dissertation zum zeitgenössischen Kino in Thailand verfasst sowie Ausstellungen und Filmreihen zu diesem Thema kuratiert.

*Bild aus Agrarian Utopia
Foto: Verleih*

kennung aus dem Westen als eine Aufwertung des lokalen Filmschaffens, die neuen Filme wurden zum Träger von Nationalstolz – wofür in der prekären Lage Thailands während der Südostasien-Wirtschaftskrise Ende der 1990er Jahre durchaus Bedarf war. Mittlerweile haben sich die obengenannten Regisseure international als Autorenfilmer etabliert. So sehr dies ihnen in Thailand Prestige bringt, so paradox ist auch, dass ihre Werke eher im Ausland zu sehen sind als zuhause, wo ihr kleines Publikum aus Cinephilen der Mittelklasse besteht, während sich die große Mehrzahl der Kinogänger lieber Mainstreamfilme ansieht.



Bild aus *Agrarian Utopia*
Foto: Verleih

Daneben hat sich eine kleine Independent-Szene entwickelt, deren Filme freiere, experimentelle Züge haben, sich in Form und Stil am internationalen Autorenkino orientieren und sich als Alternativkultur verstehen. Auch diese Filmrichtung weist transnationale Arbeitsweisen auf: Die Werke einzelner Filmemacher, etwa Aditya Assarat, Anocha Suwichakornpong, oder Apichatpong Weerasethakul, entstehen mit Hilfe von westlichen Fördergeldern aus Fonds und Stiftungen und sind eher dem ausländischen Festival- und Arthouse-Publikum bekannt als dem einheimischen. Beide neu entstandenen Branchen-zweige haben eigene Produktionshäuser gegründet, um das Studiomonopol aufzubrechen, und setzen vermehrt auf Koproduktionen mit dem Ausland.

In den letzten fünfzehn Jahren hat also eine beachtliche Öffnung des Nationalkinos stattgefunden. Welche Rolle spielt nun Thailand selbst in seinen neuerdings transnationalen Filmen?

Nation und Politisierung

Der Erfolg des New Thai Cinema ist nicht zuletzt seinem Patriotismus geschuldet: Der Rückgriff auf alte Legenden, Gründungsmythen, und historische Stoffe traf einen Nerv. Filme wie *The Overture* (Itti-soonthorn Vichailak, 2004) oder *The Siam Renaissance* (Surapong Pinijkhar, 2004) glorifizieren mit

konservativer Ernsthaftigkeit die Vergangenheit, in der das Land seine vermeintlich noch authentische Kultur standhaft gegen die drohende Kolonialisierung und Verwestlichung verteidigte. Schlachtenepen wie *Bang Rajan* (Tanit Jitnukul, 2000), *Suriyothai* (2001) und *Naresuan* (2007, beide von Chatrichalerm Yukol) erzählen vom heroischen Sieg des alten Königreichs über Fremdmächte und möchten der Bevölkerung Identifikationsmöglichkeiten bieten in einer Zeit, die sich mit der Globalisierung und politischen Umwälzungen auseinandersetzen muss.

Andere Filme sind politisch progressiver und üben auf ironische Weise indirekt Sozialkritik. So bemängeln *Monrak Transistor* (Pen-ek Ratanaruang, 2001) oder *Citizen Dog* (Wisit Sasanatieng, 2004) die Idealisierung des Landlebens und die Benachteiligung der Unterschicht.

Wo soziale und politische Kritik auftaucht, muss sie leise und indirekt sein. Die Zensurbehörde wacht streng über die Filmbranche, ihr Rating-System wurde seit 2009, im Zuge der schwierigen politischen Lage, nochmals verschärft. Dabei geht es weniger um die Darstellung von Gewalt oder Sexualität als eher um sogenannt staatsschädigende Inhalte. So wurde *Boundary* (Nontawat Numbenchapol, 2012), ein unabhängiger Film über den Grenzkonflikt mit Kambodscha, ebenso verboten wie *Shakespeare Must Die* (Ing K, 2012), eine Adaptation von *Macbeth*, die als Anspielung auf die Monarchie verstanden werden könnte. Schon immer war die Kontrolle öffentlicher Bilder ein wichtiges Anliegen des thailändischen Staats; gerade das unabhängige, politisch engagierte Alternativkino stellt hier eine neuralgische Stelle dar.

Deutlich wird dies im Umgang des Independentkinos mit den politischen Unruhen der jüngsten Zeit. *Agrarian Utopia* (Uruphong Raksasad, 2010) zeigt die Existenzprobleme armer Bauern aus dem Norden, deren Ackerland enteignet wird. Wie nebenbei wird erzählt, wie ein Bauer aus Not in die Hauptstadt zieht, wo er schliesslich, mehr aus Ausweglosigkeit denn aus politischem Engagement, in Strassenkämpfe gerät. *Mundane History* (Anocha Suwichakornpong, 2009) unterbricht seine Spielfilmhandlung – die Geschichte einer kalten, autoritären Vater-Sohn-Beziehung – mit einer Sequenz, die Bilder einer Supernova mit Aufnahmen von Protestdemos kombiniert. Der familiäre Konflikt weist als Mikrokosmos auf den politischen Konflikt hin, beides ist dem Lauf der Zeit unterworfen: Altes vergeht, Neues bricht an.

Der transnationale Ausblick macht die nationale Situation erst richtig sichtbar: Die filmische Selbstdarstellung Thailands splittert sich auf wie in einem Kaleidoskop. Kein abgerundetes Ganzes zeigt sich, eher eine detailreiche Momentaufnahme eines Landes, das im spannungsvollen Übergang begriffen ist und verschiedenartigste Ansichten und Ausrichtungen in sich vereint.